



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



EVOCACIÓN HISTÓRICA Y FLUJO TEMPORAL EN *EL ARCA RUSA*

MARÍA DOLORES GARCÍA RAMOS
Universidad de Córdoba

Resumen

El espacio museístico puede convertirse en un idóneo escenario para la recreación y evocación de hechos históricos. Más aún, si hablamos de museos que tienen un fuerte vínculo con el país que los alberga.

El cine se hace eco de esta relación y muestra de ello es la propuesta que el cineasta Alexandr Sokurov nos plantea con *El arca rusa* (*Russky Kovcheg*, 2002). Un film con el que se acerca a la historia de Rusia a partir de un espacio museístico. Concretamente, establece un recorrido, como si de un discurso museológico se tratase, por el Museo del Hermitage. Este está planteado de manera fantasmagórica, gracias un diplomático francés muerto que deambula por las salas del Museo y que invita al espectador a descubrir las salas del antiguo Palacio de Invierno de San Petersburgo.

El arca rusa, al igual que un museo, es un contenedor de restos del pasado, en el que las obras y los acontecimientos se van sucediendo para reconstruir con un marcado carácter evocador la historia de Rusia. De este modo, los personajes van apareciendo sobre una escenografía museal que pretende llevar la mirada del espectador hacia un tiempo pretérito concreto.

Partiendo de estos planteamientos, para esta comunicación proponemos un estudio analítico del uso que se le ha dado a las escenografías en *El arca rusa*, a su ambientación, con el fin de crear una visión de la historia de Rusia.

Palabras clave: Memoria, historia, museo, evocación, cine.

Title: HISTORICAL EVOCATION AND TIME FLOW IN THE RUSSIAN ARK

Abstract

The museum space can be transformed into an ideal setting for the reconstruction and evocation of historical events. Moreover, if we talk about museums that have a strong link with the country that hosts them since.

Cinema echoes this relationship as it can be seen in the proposal made by the filmmaker Alexander Sokurov who presents us *Russian Ark* (*Russky Kovcheg*, 2002). A film through which Sukurov approaches the Russian History from a museum. Particularly, it establishes a tour, as it were a museological discourse, along the Hermitage Museum. This tour is set out phantasmagorically, thanks to the presence of a long dead French diplomat that wanders the Museum's rooms and who invites the viewer to discover the rooms of the old Winter Palace of San Petersburg.

Russian Ark, like a museum, contains the rests of the past, in which the artworks and the events happen in order to reconstruct with a distinctive evocative character the Russian History. Thus, the characters appear into a museological scenography that pretends to guide the spectator's vision to a particular past time.

Based on these premises, we propose for this communication an analytical study of the use given to the stenographies in *Russian Ark*, to its setting, in order to create a vision of the Russian History.

Keywords: Memory, history, museum, evocation, cinema.

INTRODUCCIÓN

El debate sobre la representación de la historia y su tratamiento por parte del cine se hace patente en las propuestas cinematográficas de Alexander Sokurov. Este cineasta ruso, nacido en una pequeña aldea de Siberia en 1951, está marcado por el devenir histórico y político contemporáneo de su país. Su interés por la cultura, la historia y los cineastas rusos serán una seña de identidad de su cine, asuntos que se hacen presentes ya desde sus primeras propuestas cinematográficas. Su producción fílmica se mueve entre el film documental y el ficticio, pero cuanto menos, en todos hay una clara conciencia sobre los momentos históricos de la nación o los vividos en primera persona¹⁰⁴⁴. Sokurov busca la temática de sus obras, no solo en el acontecer histórico de su país, sino, también, en otras manifestaciones culturales rusas, como en los grandes literatos, la música, el folclore y la pintura¹⁰⁴⁵.

En este sentido, y a colación con la temática del congreso: *Historia y cine: escenarios del cine histórico*, encontramos de interés como Sokurov plantea un ensayo reflexivo sobre la historia de Rusia en *El arca rusa* (*Russky Kovcheg*), un film estrenado en Francia en el año 2002, en el que pone en juego una escritura poética visual inusual. Aquí el cineasta propone un recorrido por casi trescientos años de historia, desde el siglo XVIII hasta el XX, rodados en un solo plano secuencia de una hora y veinticinco minutos de duración¹⁰⁴⁶, donde hace coincidir al tiempo diegético y al tiempo fílmico sin introducir ningún corte. Pero para nuestro estudio, estos alardes técnicos no tienen otro cometido que el de ser el medio de expresión de la poesía de Sokurov.

El espacio seleccionado para grabar este texto fílmico no es otro que uno de los lugares más representativos y garantes de la historia y la cultura rusa. Se trata del antiguo Palacio de Invierno, el que fuera residencia de los zares en San Petersburgo hasta la revolución bolchevique de 1917, convirtiéndose en el actual Museo del Hermitage el año siguiente bajo la dirección de Troinitski¹⁰⁴⁷.

¹⁰⁴⁴ Para un conocimiento más detallado de la personalidad y obra fílmica del cineasta, recomendamos la consulta de: ALBERA, F.: "Alexandre Sokourov: de la singularité à l'exemplarité", en ALBERA, F. y ESTÈVE, M. (dirs.): *Alexandre Sokourov, CinémaAction n° 133*, París, Charles Corlet, 2009, pp. 12-38.

¹⁰⁴⁵ *Ibidem*, pp. 13-14.

¹⁰⁴⁶ Para poder poner grabar *El arca rusa* en un único plano secuencia sin la introducción de ningún corte, se ha tenido que emplear una cámara especial desarrollada expresamente para el rodaje del film con un sistema Steadicam que minimiza los movimientos de cámara en la imagen. Además, se la ha dotado de un disco duro portátil de gran capacidad y una batería especial. El rodaje fue preparado durante varios meses, con en torno a ochocientos figurantes, y con el objetivo de que todo estuviera medido y ensayado a la perfección, listo para el 24 de octubre de 2001, día seleccionado para realizar la grabación es esta única toma.

¹⁰⁴⁷ Con anterioridad a 1917 el Palacio de Invierno cumplía igualmente labores museísticas. En 1767, la emperatriz Catalina II de Rusia funda el germen del Museo del Hermitage en la residencia de los zares. Para ello adquie-

El cineasta nos muestra la belleza de los espacios de la historia de Rusia y a sus protagonistas, bajo el deseo de hacerlos eternos y asegurar su supervivencia en la mente de sus contemporáneos, gracias a un trabajo escrupuloso de evocación de la memoria histórica¹⁰⁴⁸. Para este cometido se vale de la peculiar guía de dos personajes fantasmagóricos, que se mueven a caballo entre lo real y lo onírico¹⁰⁴⁹. Esto se debe a que en algunas ocasiones son totalmente invisibles, pero en otras interactúan con el resto de los personajes. Estos dos guías van a ir describiendo —a ellos mismos y al propio espectador— los diferentes acontecimientos acaecidos en el antiguo Palacio de Invierno, al tiempo que van atravesando sus salas y las diferentes capas de la historia, dejando constancia de su permeabilidad. Por un lado, el primero de estos cicerones, se trata de un personaje que solo se hace presente mediante su voz, invisible en la pantalla, pero, desde el fuera de campo, irá comentando cada uno de los desplazamientos que se realicen. En este caso, y aunque en ningún momento se identifica a este personaje, es la voz del propio Sokurov.

Por otro lado, el segundo guía, se trata de un diplomático francés apodado por la voz en *off* como “El Extranjero”, ya que, al igual que este, se extraña de poder hablar ruso y hace constantes alusiones a su condición de forastero procedente de Europa. Se trata, pues, de una personificación del marqués de Custine, un gran conocedor del Palacio, ya que realizó un viaje a la Rusia de Nicolás I, cuyo relato y crónicas publicará en 1839 en un texto titulado *La Russie*. Nuestro segundo cicerone aparece caracterizado según la moda de su tiempo: vestido de negro, de forma elegantemente como un diplomático francés vinculado a la nobleza del siglo XVIII¹⁰⁵⁰.

Ambos personajes, como ya hemos aludido, van recorriendo la historia del Museo del Hermitage, gracias a un itinerario minuciosamente guiado que atraviesa treinta y tres de sus salas. Mientras dialogan y se responden a sus propias preguntas sobre aquello que van descubriendo, muestran al espectador —al que invitan en diversas ocasiones a formar parte de su itinerario— las piezas clave de la historia de Rusia, no solo deteniéndose en los objetos artísticos, sino desde los restos que el paso del tiempo ha ido dejando en las paredes del palacio.

re en Europa de una extensa colección de más de doscientos cuadros. Su intención era la de aglutinar en su palacio obras de los grandes maestros del arte y de artistas contemporáneos de la época, con la intención de equipararse a al esplendor cultural de las cortes europeas. La primera colección de pinturas que se colgó en las paredes del antiguo palacio estaba constituida por un grupo de lienzos holandesas y flamencas. Como veremos en el film, esta se ha constituido en una de las colecciones más representativas del Museo.

¹⁰⁴⁸ ESTÈVE, M : “L’arche russe ou le musée immortel”, en ALBERA, F. y ESTÈVE, M. (dirs.): *Alexandre Sokourov, CinémaAction n° 133*, París, Charles Corlet, 2009, p. 146.

¹⁰⁴⁹ ARNAUD, D.: *Le cinéma de Sokourov. Figures d’enfermement*, París, L’Harmattan, 2005, pp. 54.

¹⁰⁵⁰ GAUVIN, F. “Quand l’image condense le temps. Visite extraordinaire au Musée de l’Ermitage dans L’Arche russe”, en *Marges*, 19 (2014), p. 29.

Unas piezas, totalmente discursivizadas en el espacio museístico, cuya naturaleza, en algunas ocasiones, es material, como son los propios cuadros, las salas, la arquitectura o la decoración; pero en otras ocasiones, son inmateriales, parten del recuerdo que emana al paso de los dos guías por estas estancias. Así, se van topando con las diferentes capas del devenir histórico del edificio, desde su uso primitivo siendo Palacio de Invierno de los zares, hasta el actual en el siglo XX como Museo de las colecciones nacionales rusas.

Después de lo expuesto, para este artículo, vamos a tomar como referencia la línea metodológica impuesta por Jacques Aumont y Michel Marie, cuando plantean que un film puede considerarse como “*una obra artística autónoma*”¹⁰⁵¹, y que, por tanto, es susceptible de ser abordado y analizado desde diferentes vertientes, ofreciéndonos, de este modo, una visión multifocal del texto.

Asimismo, a la hora de enfrentarnos a una propuesta como la que Sokurov plantea para *El arca rusa*, detectamos que esta puede estudiarse desde diferentes ángulos, por la complejidad de la misma. Por un lado, desde un punto de vista de la narración, es interesante la relación entre el discurso del narrador y su relación con las imágenes que se van sucediendo en la pantalla, o, incluso, el tratamiento que el cineasta da al sonido, este puede ser uno de esos ángulos a tratar, pero también la visión que el cineasta da de la historia, la cultura y la política de Rusia. Y, por otro lado, las cualidades técnicas y el trabajo de producción del film pueden ser trabajados. Claro está, estas son solo unas propuestas.

En base a lo dicho, para esta comunicación, y en relación con la temática del congreso, proponemos un estudio analítico del tratamiento que el cineasta da a la historia de Rusia a partir del uso de unas escenografías y ambientaciones concretas que parten de un espacio museístico dado. Así, el lugar seleccionado por Sokurov para tal empresa es el Museo del Hermitage de San Petersburgo, que ocupa el antiguo Palacio de Invierno de los zares de Rusia.

EL MUSEO FILMADO

Pero antes de adentrarnos en el análisis propiamente dicho del film, es cuanto menos esencial establecer las bases de la alianza —tomando el concepto prestado de Zunzunegui¹⁰⁵²— que se establecen entre el cine y el museo, desde la posición concreta de la filmación de este último por parte del cinematógrafo.

¹⁰⁵¹ AUMONT, J., y MARIE, M., *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1988, p. 8.

¹⁰⁵² ZUNZUNEGUI, S.: “Alianza y condena. El cine y el museo”, en *Secuencias*, 32 (2010), pp. 75-88.

Para comenzar, y tal y como hemos expuesto en nuestra introducción, la intención de Sokurov en *El arca rusa* no es otra que la de mostrar al espectador la historia de Rusia desde el devenir histórico del Museo del Hermitage de San Petersburgo. La cámara del cineasta se adentra en sus salas, exponiendo sus colecciones y la belleza de sus decoraciones, haciendo un ejercicio virtuoso de memoria al extraer la huella del pasado y de los que pasaron por estos espacios.

De este modo, el museo se convierte en la escenografía seleccionada por el cineasta. Para entender la elección de Sokurov, debemos reflexionar previamente sobre la definición de museo¹⁰⁵³, en este caso, sobre aquella que lo vincula a la recreación y evocación de hechos históricos. En este sentido, proponemos acercarnos a estas instituciones culturales desde la premisa de que las concebimos como lugares garantes de la memoria colectiva, que, en palabras de Martin R. Schaerer, son “*como [una] escenificación presente del conjunto de circunstancias del pasado*”¹⁰⁵⁴; y, por tanto, lo que se muestra en un museo son escenificaciones, recreaciones, más o menos acertadas, del pasado. Son espacios a los que perfectamente podemos atribuirles el calificativo de “lugares de la memoria”, concepto definido por Pierre Nora en la introducción de su extensa obra *Les lieux de mémoire*, donde se refiere a ellos como:

*“lieux où se cristallise et se réfugie la mémoire liée à ce moment particulier de notre histoire. Moment charnière, où la conscience de la rupture avec le passé se confond avec le sentiment d’une mémoire déchirée; mais où le déchirement réveille encore assez de mémoire pour que puisse se poser le problème de son incarnation. Le sentiment de la continuité devient résiduel à des lieux. Il y a des lieux de mémoire parce qu’il n’y a plus de milieux de mémoire”*¹⁰⁵⁵.

Siguiendo este punto de vista sobre el museo, estos son lugares que muestran los recuerdos del pasado, y, para ello, recurren al uso de escenografías y museografías como soporte de las narrativas que van reconstruyendo la historia, o que, dicho de otro modo, recrean y evocan hechos históricos.

¹⁰⁵³ El concepto de museo es muy amplio y en torno a él se han generado muchas definiciones. Sería innecesario abordar todo lo referentes al término, pero cuento menos, sí es necesario esbozar su definición en relación con la historia.

¹⁰⁵⁴ SCHAEERER, Martin R.: “Museología e Historia”, en *ICOFOM Study Series*, 35 (2006), p. 40.

¹⁰⁵⁵ “lugares donde se cristaliza y se refugia la memoria está ligada a un momento particular de nuestra historia. Momento clave, en el que la toma de conciencia sobre la ruptura con el pasado se funde con la constatación de una memoria fragmentada; pero en estos fragmentos aún quedan impresos en la memoria para que pueda ser recuperada. El sentido de continuidad se convierte en residual en los lugares. Hay lugares de la memoria porque no hay más entornos de memoria”. (Traducción libre de la autora). NORA, P. (dir): *Les lieux de mémoire*, Francia, Quarto Gallimard, 1997, p. 23.

Además, los museos, en su relación con la historia, están asentados sobre los pilares de las identidades y conciencias nacionales de los países que los albergan. Muchos de ellos conservan y forman parte de la historia de un país, guardan la memoria colectiva y definen —y defienden— una historia nacional¹⁰⁵⁶. En esta línea, Dominique Poulot entiende al museo como un lugar en el que se reflejan los símbolos de expresión de una nación y argumenta que, “*Los museos de historia se insertan, habitualmente, en una perspectiva identitaria en aras de la defensa de una confesión, una nación o unas comunidades*”¹⁰⁵⁷.

De este modo, vemos que el papel del museo es el de mantener viva la memoria de la historia a través de las obras que conserva y expone, y transmitir los valores de esta a sus visitantes mediante un trabajo de rescate de los restos que el pasado nos ha dejado. En este sentido, el cine va más allá, al ser un arte del tiempo y el espacio, y permite acotar la distancia entre los diferentes momentos o capas de la historia, para revivirla y traerla al presente.

Llegados a este punto, tenemos que preguntarnos qué tiene que ver en todo esto el cine y qué papel juega este en su relación con el museo; es decir, cual es el vínculo, si lo hubiera, entre el cine y el museo. A este respecto, Alain Fleischer invita a la reflexión sobre este tema en su ensayo *Les laboratoires du temps* mientras se cuestiona: “*comment un musée se donne à voir à l’œil de la caméra, quelle images, quelles traces il laisse sur la pellicule. Comment filmer le portrait d’un musée?*”¹⁰⁵⁸. En respuesta a este interrogante, nos ofrece su propio concepto de la asociación que se establece entre el museo y el cine. Ante esto, plantea lo siguiente:

“[...] un musée n’est pas principalement fait pour être filmé. Il est d’abord destiné au visiteur dont l’œil analyse l’espace, sélectionne les plans, trie les informations, compense les écarts de lumière, recompose, négocie, tempère, et qui, par ailleurs, reste libre de son parcours: hésitations, explorations, haltes prolongées, accélérations, ralentissements, retours en arrière, raccourcis, évitements. Le visiteur à qui le musée est destiné n’est pas le passager d’un de ces trains fantômes des fêtes foraines dont l’itinéraire est obligatoirement ponctué par des spectacles et des surprises qui attendent à poste fixe. Ces chariots, ces rails, ces mou-

¹⁰⁵⁶ CHAUMIER, S.: “L’identité, un concept embarrassant, constitutif de l’idée de musée”, en *Culture & Musées*, 6 (2005), pp. 21-22 ; y POULOT, D.: *Musée : Nation, Patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimart, 1997, pp. 19-38, 195.

¹⁰⁵⁷ POULOT, D.: *Museo y museología*, Madrid, Abada, 2011., p. 30.

¹⁰⁵⁸ “Cómo un museo se deja ver a través el objetivo de la cámara, qué imágenes, qué huellas imprime en la película. ¿Cómo filmar un retrato de un museo?” (Traducción libre de la autora). FLEISCHER, A.: *Les Laboratoires du temps. Écrits sur le cinéma et la photographie*, tome I, París, Galaade Éditions, 2008, p. 344.

*vements réglés, ces perspectives organisées sont ceux du film, de la caméra*¹⁰⁵⁹.

Justamente, Fleischer nos habla de un museo que debe ser experimentado por los visitantes, destinado a ser contemplado por estos. En este caso, este ejercicio de recorrer un museo, el movimiento del visitante, el deambular con una intención descubridora por las salas y la asimilación de un discurso preestablecido por un itinerario, se lo otorga a la cámara cinematográfica, como si de un espectador que paga su entrada se tratase. En este caso, el cine se convierte en un lugar de la memoria, en una variante del museo¹⁰⁶⁰.

De forma concreta, y adentrándonos en el texto objeto de nuestro estudio, en *El arca rusa* Alexandre Sokurov plantea un recorrido museal filmado con el que pretende hacer partícipe al espectador de un discurso paralelo al que presenta el propio Museo del Hermitage, y que, cuanto menos, forma también parte de él. Es una línea narrativa creada por el propio cineasta y que podemos considerarla oculta en una visita al uso, que, gracias a un excelente trabajo de extracción de los rastros del pasado con el que reconstruye la memoria del espacio del edificio, apelando a tiempos pretéritos mediante un ejercicio de evocación que va más allá de la propia vocación de un museo.

EL ARCA RUSA Y SU DEAMBULAR POR LA HISTORIA: EL DOBLE RECORRIDO POR EL ESPACIO Y EL TIEMPO

Desde el inicio de *El arca rusa*, ya se nos marca el rol que van a jugar estos dos personajes en relación con el espacio y el tiempo. La voz en *off* se presenta abriendo el film con unas palabras sobre una pantalla totalmente oscurecida:

“Abro los ojos y no veo nada. Sólo recuerdo que ocurrió una desgracia... y todos corrieron a salvarse... cada uno como pudo... cada uno como pudo... pero no recuerdo qué me pasó a mí [...] ¿Dónde estoy?”.

El personaje se encuentra desconcertado y desubicado espacial y temporalmente. Hasta que sobre su voz en *off* y aún con la pantalla en negro, se solapan unas risas, que, inme-

¹⁰⁵⁹ “Un museo no está principalmente pensado para ser filmado. En primer lugar, está destinado a los visitantes, cuyo ojo analiza el espacio, selecciona los planos, ordena las informaciones dadas, se hace cargo de los cambios de luz, rehace, negocia, modera, y, además, está libre en su recorrido, enfrentándose a: vacilaciones, exploraciones, paradas prolongadas, aceleraciones, desaceleraciones, vueltas a lo ya visto a modo de Flashbacks, atajos y saltos en el camino. Los visitantes a los que el museo está destinado, no son como los pasajeros de uno de los trenes fantasma de parque de atracciones, cuyo recorrido está obligatoriamente marcado por las actuaciones puntuales y las sorpresas localizadas en unos puntos fijos. Estos carritos, los rieles, estos movimientos ordenados, son los mismos que encontramos en las perspectivas organizadas en las películas, las que establece una cámara”. (Traducción libre de la autora). *Ibidem*.

¹⁰⁶⁰ ZUNZUNEGUI, S.: *Op. Cit.*, p. 80.

diatamente y sin transición alguna, darán paso a unas imágenes en color donde un grupo de mujeres y hombres vestidos de fiesta como para un baile de gala. La voz en *off* continúa relatando lo que ve, su extrañeza, desde unos planos subjetivos que se mantendrán a lo largo de todo el film. El narrador hace partícipe al espectador de todo aquello que ve mostrándolo a través de las imágenes cinematográficas. Pero pronto la propia voz irá respondiendo a sus propias preguntas mientras se adentra, con la curiosidad de aquel que visita un lugar por primera vez, en el Palacio de Invierno siguiendo a estos extraños: “A juzgar por la ropa desde ser el siglo XIX. Interesante... ¿A dónde irán tan apresurados?”.

De este modo, las propias imágenes serán las que vayan esclareciendo las incógnitas sobre el tiempo y el espacio en que se desarrollan cada una de las escenas. Durante este recorrido inicial se topa con el segundo guía, el marqués de Custine, que, al igual que el narrador, se encuentra perdido. Ambos, a lo largo de todo film, irán conversando mientras deambulan por las salas descubriendo y desentrañando los restos de la historia de Rusia.

Además, es interesante ver como en esta escena inicial ya se están dando algunas de las claves de la relación que el film tiene con el tiempo y el espacio. Las mujeres y hombres a los que antes hacíamos referencia, son algunos de los invitados a último gran baile organizado por Nicolás II en 1913, que se celebraría en el Palacio de Invierno previo a la revolución. El cineasta conecta el inicio y el fin de la película empleando el mismo tema, quedando el cuerpo central del film ocupado por una serie de vaivenes temporales y espaciales que van a marcar la hoja de ruta a seguir por el museo de los dos guías¹⁰⁶¹.

En base a lo expuesto, a continuación, vamos a analizar este doble itinerario por el espacio y el tiempo históricos, con el fin de extraer el sentido el trabajo que el cineasta ha realizado con las escenografías con la finalidad última de plantear una evocación histórica.

EL RECORRIDO POR DEL ESPACIO HISTÓRICO

“Art du temps, le cinéma es aussi art de l’espace. Le traitement de l’espace dans les films de Sokourov est profondément original: picturalité dans la composition du plan, sensation d’enfermement dans l’enchaînement des plans, effet d’énigme ou de fantastique dans le suivi des lieux”¹⁰⁶².

¹⁰⁶¹ ESTÈVE, M : *Op. Cit.*, p. 147.

¹⁰⁶² “Aunque considerado arte del tiempo, el cine también es arte del espacio. El tratamiento del espacio en las películas de Sokourov es muy original: pictórico en la composición de sus planos, creando una sensación de confinamiento en los planos de cada secuencia, efecto enigmático o fantástico en los lugares que rueda”. (Traducción libre de la autora). ARNAUD, D.: “La poétique de l’espace chez Sokourov”, en ALBERA, F. y ESTÈVE, M. (dirs.): *Alexandre Sokourov, CinémAction n° 133*, París, Charles Corlet, 2009, p. 84.

Con estas palabras, Diane Arnaud nos da las claves de la forma en la que Sokurov construye el espacio de sus films. El cineasta busca la creación de textos fílmicos poéticos, en los que la línea que separa la realidad de la ficción se estrecha, con el objetivo de extraer la belleza de los lugares y de crear sensaciones en el espectador. Centrándonos en *El arca rusa*, en el film que nos ocupa, el cineasta llega al máximo el sentido poético en cada plano gracias a un minucioso trabajo de puesta en escena que permite reproducir y evocar los ambientes en los que se desarrollan las escenas históricas vinculadas al Museo del Hermitage. Cada uno de los planos del film denotan un fuerte interés por captar la belleza encerrada en la historia¹⁰⁶³; es decir, la cámara no se limita a ir hilando la narración de los acontecimientos, sino que extrae el aura estética que los envuelve.

El interminable plano secuencia que se desplaza empleando travelling laterales, con innumerables travelling los laterales, de avance y de retroceso, plantea un movimiento de la cámara que no tiene otro cometido que el de mostrar los lugares que los personajes van descubriendo en su camino. Una cámara subjetiva, pero que, al mismo tiempo, acompaña en la visita mientras atraviesan las salas del Museo, las galerías imperiales, la entrada al palacio, los pasillos, las escaleras de servicio y las escaleras imperiales, la sala del trono, el comedor de la familia del zar Nicolas II, el gran salón de baile, el jardín y los exteriores nevados y el sin fin de espacios históricos.

Como venimos diciendo, la belleza es el *leitmotiv* de este discurso “museocinematográfico”. Cuando “El Extranjero” se adentra en las logias de Rafael se sorprende por su belleza. “¡Qué belleza!” [F. 1] exclama repetidas veces mientras contempla exhorto las pinturas murales que recubren la arquitectura. Un espacio que copia la estancia vaticana decorada con los pinceles del artista de Urbino, y que, lejos de la crítica constante que vemos sus comentarios, donde antepone la supremacía del arte y la cultura de Europa a la de Rusia, no cabe duda, que la admiración de nuestro cicerone es visible y se hace mayúscula al toparse con ese lugar. Una cámara subjetiva va recorriendo el pasillo siguiendo los pasos del personaje, mostrándonos la mirada la voz en off, mientras conversan. Los planos no recogen el detalle de la decoración, pero, por el contrario, apuesta por una contemplación general empleando un plano abierto que se balancea de un lado a otro bajo ese afán descubridor del narrador.

¹⁰⁶³ ESTÈVE, M : *Ibidem*.



F. 1

Es la belleza por la belleza del espacio histórico. Pero, por otra parte, en este recorrido, las colecciones del Museo del Hermitage se va a convertir en grandes protagonistas de la historia. La cámara se interesa por describir muy de cerca la composición de los cuadros y esculturas por la propia historia que estos encierran. La cámara del cineasta hace contemplar al espectador los lienzos de grandes maestros de la historia del arte, como *El nacimiento de San Juan Bautista*, de Tintoretto; *La comida en casa de Simón el fariseo*, de Rubens; *Los apóstoles Pedro y Pablo*, de El Greco; *La virgen con perdices*, de Van Dyck; *La vuelta de hijo pródigo*, de Rembrandt; o la escultura de *Las Tres Gracias*, Antonio Canova, [F. 2] siendo esta última protagonistas de grandes elogios, ya que no solo es una obra de extrema belleza, sino que insta a “El Extranjero” a un ejercicio de memoria al hacer aflorar sus recuerdos sobre esta obra, al tiempo que transporta al espectador a un espacio histórico concreto.



F. 2

No podemos dejar de mencionar la idea de que Sokurov se vale de un espacio ya dado, pero que, gracias a la ambientación que Sokurov ha dado a las escenografías, el espectador entra en conciencia de una historia real. Esta idea se hace patente, por ejemplo, en las diferentes escenas que van ligadas al baile final. Nos referimos, pues, a la entrada y deambular de los invitados por el palacio hasta llegar al gran salón de baile, así como la escena final en la que estos desalojan el Palacio tras la finalización del último gran baile. Todos los personajes están orquestados para recrear con exactitud un ritual que acogían estos espacios, con la intención de evocar la historia. ¿Se podría hacer creado una escenografía artificial para rodar estas escenas? Tal vez sí, pero no mostrarían la verdad que emana de los lugares reales.

Retomando la idea comentada al inicio de este ensayo, en la alianza que se establece entre el cine y el museo, este último es analizado por la imagen en movimiento. El espacio museístico se convierte en un lugar recurrente para la filmación y el cine permite ofrecer nuevas narrativas en torno al discurso museístico.

En este sentido, la institución creada por la emperatriz Catalina II en el siglo XVIII se convierte en el espacio predilecto para evocar la historia de Rusia. Muestra de ello es la escena en la que los tres directores del Museo conversan, ajenos a las miradas de los dos guías, sobre el devenir de la institución. Se encuentran en el salón del trono de Pedro el Grande, discutiendo sobre las medidas a tomar para salvaguardar las colecciones de los efectos de la guerra, pero

también, aluden a cómo el Museo ha ido solventando cada uno de los conflictos y catástrofes a las que se ha tenido que enfrentar.

De igual modo, el interés por el espacio museístico se hace presente en los diferentes momentos en los que *El Extranjero* se enfrenta a la contemplación de las grandes colecciones, como vemos en la sala de los maestros flamencos, ante los Rubens o las obras de Van Dyck, donde se interesa no solo por lo que representan los lienzos, la calidad y belleza de los mismos, sino que hace alusión a cómo y cuándo estas obras han ingresado en las colecciones del Museo y a los cambios de emplazamiento en las salas que a lo largo del tiempo han sufrido.

EL RECORRIDO POR DEL TIEMPO HISTÓRICO

*“À en croire L'Arche russe, entrer dans le Musée de l'Ermitage c'est s'aventurer dans un lieu de contemporanéité, soit un espace où les diverses strates de l'histoire se superposent à même le regard, et où celles-ci ne sont jamais dépassées”*¹⁰⁶⁴.

Como bien explica Francis Gauvin, *El arca rusa*, desde la unidad del espacio contemporáneo que acabamos de exponer, transporta al espectador a un tiempo pasado, pero, en este caso, desde la discontinuidad temporal.

Al principio de este estudio, se dejaba constancia del alarde técnico del que hace gala esta película al plantear un recorrido por tres siglos de historia. Pues bien, no nos quedemos en lo superficial, sino que veamos la gran capacidad del cineasta, después de deconstruir la lógica de la historia, para plantear una reconstrucción discontinua del tiempo en el que las transiciones entre las diferentes temporalidades o capas de la historia se articulan de forma magistral, dando continuidad a la narración¹⁰⁶⁵.

El arca rusa, es un film que, como si de un museo de historia se tratase, y a riesgo de reiterarme, plantea un discurso en torno a la historia de Rusia. Su personal concepción del tiempo histórico es lo que va a permitir crear una articulación del acontecer histórico.

Los dos guías se van encontrando con los restos del pasado; mientras atraviesan las diferentes salas del Palacio de Invierno, van saltando de un momento histórico a otro, de un acontecimiento a otro, sin dar cuenta de ninguna transición. El cineasta plantea, simplemente, saltos entre las diferentes capas de la historia evocando en el presente cien años de vivencias de una nación.

¹⁰⁶⁴ “Según *El arca rusa*, entrar en el Museo del Hermitage, es adentrarse en un lugar contemporáneo, ya sea un lugar en el que las diferentes capas de la historia se superponen bajo una misma mirada, o donde estas nunca se superan”. (Traducción libre de la autora). GAUVIN, F.: *Op. Cit.*, p. 35.

¹⁰⁶⁵ GAUVIN, F.: *Op. Cit.*, p. 28.

En relación con esta idea, el espectador puede caer en el error de pensar que estas imágenes no son reales, y es que, Sokurov, se mueve a caballo entre lo documental y lo ficcionado. De esta misma sensación llegan a ser conscientes los dos narradores repetidas veces, cuando se preguntan, a la salida de la galería de las esculturas al ingresar en las escaleras imperiales por donde están entrando los invitados al gran baile [F. 3]:

- Extranjero: “Mire dónde estamos ahora.
- Voz en off: ¿Es esto un sueño?
- Extranjero: Quizá, no lo sé. No sé usted, pero yo estoy muy despierto. Es increíble lo bien que hablo ruso”.



F. 3

Los dos personajes no dan crédito a lo que están viviendo, dudan sobre la veracidad de lo que la cámara nos muestra. Creen estar viviendo un sueño. Incluso se extrañan de la adquisición de nuevas destrezas, como de poder hablar ruso, algo que solo es posible en los sueños. Pero cuanto menos, todo es real, aunque esté transportado desde un tiempo pasado al presente. A este respecto, Deleuze en su texto *La imagen-tiempo*, nos plantea la siguiente reflexión: “*El pasado no sucede al presente que él ya no es, coexiste con el presente que él ha sido. El presente es la imagen actual, y su pasado contemporáneo es la imagen virtual, la imagen en espejo*”¹⁰⁶⁶.

¹⁰⁶⁶ DELEUZE, G.: *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 111.

En efecto, estas palabras de Deleuze se traen a colación para referirnos a una lógica de la histórica que puede verse trastornada y modificada en su tratamiento lineal. El cineasta hace traer los diferentes trazos del pasado al tiempo actual para que estos sean releídos y adquieran un sentido en el ahora; es decir, apuesta por una historia siempre vista desde el tiempo contemporáneo. Para ello, se vale de una alteración de las capas de la historia, que le permite unir el tiempo histórico al tiempo fílmico o real. De este modo, y como continúa alegando Deleuze: “La imagen actual y la imagen virtual¹⁰⁶⁷ coexisten y cristalizan, entran en un circuito que nos lleva constantemente de la una a la otra, forman una sola y misma “escena” donde los personajes pertenecen a lo real y, sin embargo, interpretan un rol”¹⁰⁶⁸.

Esta ruptura con el tiempo histórico nos lleva a ver cómo desafía el discurso museístico tradicional, para plantear una narración que rescata la historia de Rusia a través de las huellas que el paso del tiempo ha dejado en las salas del Museo. Un tiempo histórico roto, y que, por tanto, permite la creación de varias líneas discursivas.

Sokurov propine una historia de Rusia en decadencia, que se va deshaciendo, un rasgo que Deleuze atribuye a las composiciones de Visconti, que define como un ejemplo de imagen cristal en descomposición, de la que distingue cuatro elementos: “el mundo aristocrático de los ricos, de los ex ricos aristócratas”; los procesos de descomposición y la ruina de los aristócratas; la propia historia, unida a los procesos de descomposición acelerada a través de las guerras; y la idea de “algo llega demasiado tarde”¹⁰⁶⁹.

A lo largo de este recorrido histórico turístico por el Museo del Hermitage y por la propia Rusia, podemos hacer una lectura del discurso que Sokurov construye utilizando el análisis de la obra viscontiana de Deleuze.

Siguiendo este proceder, tomamos el primero y el segundo de los elementos de la imagen cristal en descomposición: la aristocracia y su descomposición y ruina. Pues bien, en este sentido, a lo largo de todo el film, nos vamos a encontrar como muchos de los moradores del antiguo Palacio de Invierno, muchos de ellos siendo solo observados por nuestros fantasmagóricos guías sin entrar en interacción con ellos; solo desde la distancia que observa la decadencia. Una aristocracia rodeada de arte, opulencia y belleza, como vemos en la escena final del gran baile o en aquella que recrea la recepción en la que Nicolás I recibe al embajador de Persia que viene para implorar el perdón del zar por el asesinato de unos diplomáticos rusos

¹⁰⁶⁷ Para Deleuze, la imagen virtual se manifiesta un trazo, es una huella del pasado soportada por la memoria; y la imagen actual es aquella que se manifiesta y refleja en el ahora, en el tiempo presente.

¹⁰⁶⁸ DELEUZE, G.: *Op. Cit.*, p. 117.

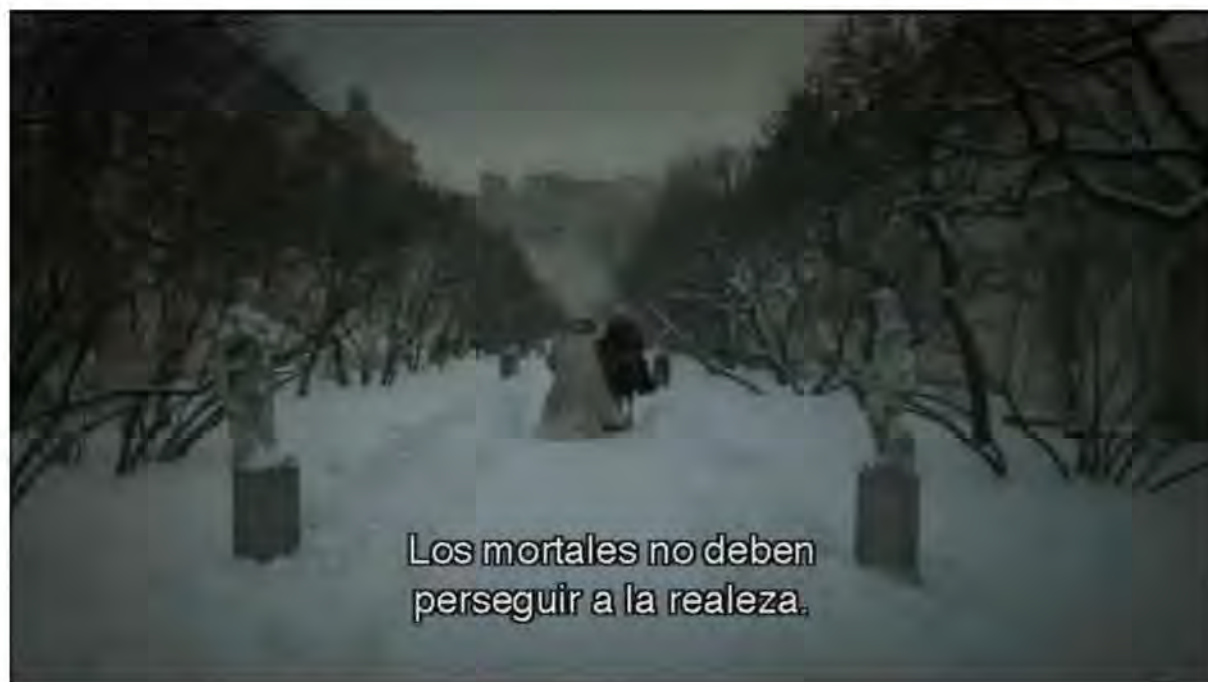
¹⁰⁶⁹ *Ibidem*: pp. 129-131.

en Teherán. Aquí, la escenografía da cuenta de la riqueza y el esplendor de los zares, que vivieron su tiempo al margen de lo que el acontecer de la historia les depararía. Unos espacios, que hoy se muestran totalmente contemporáneos, y que, por la superposición de las capas de la historia, somos habidos conocedores de la decadencia que se esconde detrás de estas imágenes. En palabras de Deleuze: *“No es sólo que estos aristócratas se están arruinando, sino que la ruina que los espera es una consecuencia, pues un pasado desaparecido pero que sobrevive en el cristal artificial los atrapa sustrayéndoles toda la fuerza al mismo tiempo que ellos se hunden en él”*¹⁰⁷⁰.

Esta misma idea se ve en los momentos protagonizados por la emperatriz Catalina la Grande, a la que le debemos la fundación del Museo del Hermitage tras la compra de una nutrida colección de arte, quien dotara a estas salas de un esplendor y opulencia desmedidos, pero que, sin poder hacer frente a su destino, termina cayendo en los brazos de la decadencia. La escena en la que la zarina y su asistente caminan de forma descontrolada, sin rumbo y sobre el blanco manto frío de nieve que rodea todo el exterior del Palacio, es bastante ejemplificadora de las siguientes palabras de Deleuze *“estos medios cristalinos son inseparables de un proceso de descomposición que los carcome por dentro y los ensombrece, los opacifica”*¹⁰⁷¹. Es por ello, que la pareja se pierde entre el frío del paisaje siguiendo los pasos del que será el trágico destino de esta realeza, mientras, la cámara es incapaz de alcanzarlos [F. 4].

¹⁰⁷⁰ *Ibidem*: p. 130.

¹⁰⁷¹ *Ibidem*.



F. 4

El tercero de los elementos a los que hace referencia Deleuze en relación con la imagen cristal vista a través de la obra de Visconti, va más allá lo de ya expuesto. En palabras del autor: *“No es sólo que estos aristócratas se están arruinando, sino que la ruina que se acerca es sólo una consecuencia. Pues un pasado desaparecido pero que sobrevive en el cristal artificial los espera, los aspira, los atrapa, sustrayéndoles toda la fuerza al mismo tiempo que ellos se hunden en él”*¹⁰⁷². En el caso de *El arca rusa*, los diferentes conflictos bélicos por los que ha pasado Rusia son una muestra de esa ruina que hunde a una nación. Los horres de la guerra se hacen presentes en los diferentes vaivenes del recorrido por el museo ideado por Sokurov para sus dos guías de excepción. En este caso, y contrariamente a lo que ocurre con el resto de acontecimientos, el fuera de campo es el lugar reservado para la evocación de la guerra. Esto se hace evidente en la escena en la que “El Extranjero” ingresa fortuitamente en una estancia que nada tiene que ver con lo visto a lo largo de su recorrido. Se trata de una sala colonizada por el frío y el desconcierto, inundada por los marcos desprovistos de los lienzos y, donde un hombre está construyendo su propio ataúd, mientras se escucha el sonido de las bombas cayendo sobre la ciudad. Recrea el Sitio de Leningrado durante la guerra entre Rusia y Alemania, pero la cámara no lo muestra, sino que da cuenta de sus consecuencias.

¹⁰⁷² *Ibidem.*

Por último, y la idea de que “*algo llega demasiado tarde*”¹⁰⁷³. El desenlace de la historia culmina con la salida de los asistentes al último gran baile en el Palacio de Invierno, previo a la revolución rusa y caída de los zares. Un travelling en retroceso que parece apresurarse para acelerar la historia, lleva a la mirada del narrador en *off* a dirigirse a una sala situada en uno de los laterales de este corredor final que le lleva hasta el exterior del palacio. Aquí descubre que toda esta esta narración histórica se sostiene sobre las aguas calmadas del río Nevá. Su compañero ya se ha ido, ha preferido quedarse para vivir los acontecimientos que el devenir le tiene guardado al Palacio ruso. La voz en *off*, después de todo el desconcierto experimentado a lo largo de este itinerario atravesando las diferentes capas de la historia, comprende que han estado navegando por el destino, pero que ya es demasiado tarde para su acompañante “Lo entendería todo”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTA, F. y ESTÈVE, M. (dirs.): *Alexandre Sokourov*, CinémAction nº 133, París, Charles Corlet, 2009.
- ARNAUD, D.: *Le cinéma de Sokourov. Figures d'enfermement*, París, L'Harmattan, 2005.
- AUMONT, J., y MARIE, M., *L'analyse des films*, París, Nathan, 1988.
- CHAUMIER, S.: “L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée”, *Culture & Musées*, 6 (2005), pp. 21-22.
- DELEUZE, G.: *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2004.
- FLEISCHER, A.: *Les Laboratoires du temps. Écrits sur le cinéma et la photographie*, tome I, París, Galaade Éditions, 2008.
- GAUVIN, F.: “Quand l'image condense le temps. Visite extraordinaire au Musée de l'Ermitage dans L'Arche russe”, en *Marges*, 19 (2014), pp. 26-37.
- NORA, P. (dir): *Les lieux de mémoire*, Francia, Quarto Gallimard, 1997.
- POULOT, D.: *Musée: Nation, Patrimoine, 1789-1815*, París, Gallimart, 1997.
- ULOT, D.: *Museo y museología*, Madrid, Abada, 2011.
- SCHAERER, Martin R.: “Museología e Historia”, *ICOFOM Study Series*, 35 (2006).
- ZUNZUNEGUI, S.: “Alianza y condena. El cine y el museo”, en *Secuencias*, 32 (2010), pp. 75-88.

¹⁰⁷³ *Ibidem*, p. 131.